



L'aménagement d'un espace habitable

Giorgio Grignaffini et Eric Landowski

Volume 29, numéro 1, 2001

La société des objets. Problèmes d'interobjectivité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/030612ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/030612ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grignaffini, G. & Landowski, E. (2001). L'aménagement d'un espace habitable. *Protée*, 29(1), 17–22. <https://doi.org/10.7202/030612ar>

Résumé de l'article

Aménager son appartement constitue une expérience des plus intéressantes du point de vue de l'étude de l'interobjectivité. Un véritable dialogue s'y noue entre sujets et objets, ainsi qu'entre les objets eux-mêmes, appelés à cohabiter en un même espace. La problématique ici proposée se concentre surtout sur la dialectique entre esthétique et fonctionnalité qui préside au choix des objets, sur le double rôle de l'espace, précondition du sens en même temps qu'objet parmi les autres, sur certains effets de rimes entre formes, couleurs ou matériaux entrant dans la composition des objets, et sur diverses questions liées à la notion de style en tant que dimension intervenant dans les modes de la coprésence interobjective.

L'AMÉNAGEMENT D'UN ESPACE HABITABLE

ESPACE HABITABLE

GIORGIO GRIGNAFFINI et ERIC LANDOWSKI

Aménager sa maison, son appartement – un lieu d'habitation, quel qu'il soit –, c'est s'efforcer de mettre au point un projet unique et si possible cohérent à partir d'un grand nombre d'éléments hétéroclites. C'est essayer de coordonner des choix rationnels, économiques et fonctionnels, avec des états d'âme et des passions, c'est chercher à concilier les motivations esthétiques relevant des goûts individuels avec des déterminations d'ordre collectif découlant des fluctuations de la mode. Et c'est aussi une pratique qui nous amène à attribuer du sens au monde qui nous entoure, un monde constitué d'objets capables de nouer entre eux, et avec nous, des relations signifiantes.

Une analyse sémiotique de l'aménagement intérieur d'un appartement peut *a priori* être conçue de deux manières. On peut se donner pour but de dégager des régularités organisant les relations entre objets coprésents à l'intérieur d'un espace donné, déjà structuré et habité, ou prêt à l'être, auquel cas on travaillera sur le *résultat* d'un processus d'aménagement présupposé. Ou bien on peut se proposer d'étudier le *processus* même d'aménagement, c'est-à-dire l'enchaînement, considéré comme en cours, des étapes qui conduiront au résultat final. En adoptant ici la seconde de ces perspectives, nous chercherons à rendre compte d'une sorte de partie, ou de dialogue, où se confrontent, d'un côté, les projets, les choix, le désir d'un sujet, et de l'autre, les résistances, les réactions, les contrecoups des objets. Effectivement, les décisions stratégiques et les coups tactiques du sujet ne s'effectuent pas face à des objets sémiotiquement passifs : au contraire, ces derniers entrent eux aussi dans la partie en assumant leurs propres rôles, polémiques ou contractuels, par rapport à « nous », les sujets.

1. SUJETS ET OBJETS

La dimension stratégique de l'aménagement se définit sur la base d'un projet implicite concernant le mode et le style d'utilisation à venir de l'espace habitable. La « performance » en quoi consiste l'activité d'aménagement de l'espace peut, en effet, s'analyser comme une série d'opérations permettant de passer de divers programmes virtuels, définis à l'avance par un sujet, à une matière sensible (formes, couleurs, espaces, lumières, matériaux, etc.) concrétisant ces programmes.

Inversement, à partir du résultat final, c'est-à-dire de l'espace aménagé, on devrait pouvoir reconstituer les différents programmes narratifs pris en charge par le sujet au long du parcours ayant mené du projet initial à sa réalisation concrète. Pour mieux rendre compte de ce type de processus, nous ferons appel à la théorie de l'énonciation.

En sémiotique, l'énonciation est conçue comme un *faire* permettant l'actualisation de virtualités inscrites sur la dimension paradigmatique, c'est-à-dire, en termes saussuriens, sur le plan de la « langue ». Nous trouvons effectivement, dans notre cas, une situation de ce type: les éléments de décoration – meubles, lumières, espaces – représentent, une fois articulés entre eux, le niveau de l'énoncé, alors que l'énonciation correspond en l'occurrence à la mise en syntagme et à l'actualisation de ces éléments. L'aménagement, en tant que processus, coïncide donc avec une sélection d'éléments à choisir dans un paradigme d'options.

Toutefois, ce qui précède doit être nuancé, dans la mesure où nous faisons en même temps l'hypothèse que le sujet de l'énonciation, l'instance qui réalise le passage du virtuel à l'actuel, ne s'identifie pas purement et simplement à l'instance qui définit stratégiquement le projet d'aménagement, mais inclut aussi les objets eux-mêmes. L'énonciation consiste donc, ici, en un jeu de relations multiples et réciproques entre sujets et objets, ainsi qu'entre objets (et bien sûr, aussi, entre sujets, ne serait-ce que du simple fait que le sujet-« décorateur » ne se confond pas toujours avec le sujet-« habitant »).

De fait, on voit immédiatement que, par exemple, les meubles d'un appartement, de par leurs formes, leurs matières et leur disposition dans l'espace, construisent à eux seuls une sorte de simulacre de l'habitant à venir, en préfigurant et même dans une certaine mesure en prédéterminant certains mouvements et parcours, physiques ou cognitifs, esthétiques ou passionnels. D'où cette capacité qu'il nous faut reconnaître aux objets de réagir aux choix du sujet, qu'il s'agisse de contribuer à leur mise en œuvre, ou de s'y opposer.

2. L'ESPACE ET LES FONCTIONS

Le problème sera alors de savoir de quelle manière les objets interagissent entre eux et comment s'effectue ce qu'on pourrait appeler la « *sémiose* parallèle » qu'ils réalisent en relation, et quelquefois en opposition, avec celle mise en œuvre par les sujets. Auparavant toutefois, il nous faut prendre en compte certaines des préconditions qui s'imposent à toute activité d'aménagement d'un espace habitable.

Par définition, toutes les étapes du processus se dérouleront dans l'espace, et plus précisément dans un espace dès le départ strictement circonscrit; l'aménagement, somme toute, n'est pas autre chose que le remplissement, plus ou moins dense, d'un espace borné, à l'aide d'une série déterminée d'objets. Toutefois, l'espace n'est pas seulement un fond neutre, récepteur et « insensible » aux choix du sujet. Objet parmi d'autres, il joue un rôle à part entière, et même de premier plan, dans le *dialogue interobjectif*, ne serait-ce que parce que lui-même en sortira transformé, ou pour le moins resémantisé. Choisir un style d'aménagement, c'est toujours, en effet, « ré-écrire » d'une certaine manière un espace donné en lui conférant un sens nouveau. De ce point de vue, les espaces et les objets sont des éléments à la disposition du sujet – du « décorateur », professionnel ou non – pour réaliser des programmes narratifs relatifs à la vie domestique dans ses différentes fonctions (pratiques, ludiques, etc.); mais en même temps, ce sont aussi de véritables agents, à même de construire des relations signifiantes autonomes, découlant directement de leurs formes propres, de leurs couleurs, de leur localisation précise, etc.

L'espace s'analyse par conséquent à la fois comme une précondition et comme un résultat de l'activité décoratrice. En tant que précondition, il n'est certes pas encore investi d'un contenu sémantique précis. Mais il n'en est pas moins déjà lourd d'orientations potentielles: la dimension, la forme de l'espace disponible, la manière dont il se répartit constituent une sorte de champ de possibilités multiples mais non infinies, modulables selon différentes configurations. Par ailleurs, en tant qu'espace signifiant, l'espace

apparaît au contraire comme le résultat des opérations d'aménagement: espace mis en valeur selon certaines modalités spécifiques et qualifié par les objets qu'il accueille, et en même temps espace «objet» parmi les objets, dans la mesure où lui-même devient un élément fonctionnel parmi d'autres dans le cadre de programmes conçus par les sujets qui y habiteront.

Dans «Pour une sémiotique topologique», Greimas développe l'opposition entre *étendue* et *espace*:

[...] l'étendue [...], *remplie d'objets naturels et artificiels, présentifiée par nous, par toutes les voies sensorielles, peut être considérée comme la substance qui, une fois informée et transformée par l'homme, devient l'espace, c'est-à-dire la forme, susceptible, du fait de ses articulations, de servir en vue de la signification.*¹

Le cadre architectural de l'habitat, tel qu'il est donné au départ et tant qu'il n'est pas encore aménagé, correspond de toute évidence au premier pôle de l'opposition, à l'étendue, cette «substance» encore dépourvue de signifiés. Et c'est seulement à l'issue du procès de «décoration» qu'on aura affaire à un espace présentant le statut de ce qu'on appelle, en termes sémiotiques, une «forme». Le problème spécifique qui se pose pour nous est de savoir dans quelle mesure la «substance» en question prédétermine la «forme» finale: d'un côté, il est clair, par exemple, qu'un élément comme la dimension d'un appartement est un paramètre extrêmement contraignant, sur lequel aucune transformation ne pourra être effectuée; en revanche tout le reste, y compris notamment la distribution interne des parties de l'espace aménageable pour en faire des «pièces» fonctionnellement différenciées, reste offert aux opérations d'«information» et de «transformation» auxquelles Greimas faisait allusion.

3. LES FORMES

Les meubles, comme chacun sait, suffisent en général à indiquer les fonctions primaires de chaque genre de pièces, ou de chaque partie d'une même pièce à usage polyvalent, de la *table de bureau* du «bureau», précisément, au *lit* de la «chambre à

coucher», en passant par le *buffet* de la «salle à manger»... Au cours du temps, ces fonctions se sont figées et ont fini par constituer de véritables typologies des espaces domestiques, d'ailleurs étroitement liées à la diversification socioculturelle des milieux où elles se sont développées (la maison bourgeoise, la grande demeure nobiliaire, etc.). Les sociologues et les historiens ont beaucoup travaillé, d'une manière générale, sur ce type de relations entre formes d'aménagement intérieur et statut social, et aussi sur des questions plus particulières, par exemple celle des relations qu'on peut observer entre l'apparition de préoccupations d'ordre proprement esthétique, d'un côté, et l'émergence d'attitudes ostentatoires et d'un goût plus prononcé pour le luxe parmi certaines classes sociales, de l'autre². La répartition des espaces, à l'intérieur des divers types d'habitats, et les modalités de leur aménagement apparaissent ainsi, à la fois, comme déterminées par des facteurs socioéconomiques et comme répondant à des choix esthétiques autant qu'à des nécessités définies en termes fonctionnels.

Sans aucunement contester la pertinence de ce genre d'analyses, on peut ici mettre en avant une dimension supplémentaire contribuant aussi à la production du sens. À la différence des conditionnements économiques ou culturels (ou d'autres variables contextuelles envisageables), elle ne provient pas, quant à elle, du «dehors» mais de l'«intérieur» même de l'espace-objet et des objets qu'il contient. Il est en effet possible de rendre compte d'une production de sens autonome relevant des objets eux-mêmes en tant qu'ensembles organisés de formes, de couleurs et de matériaux – et cela indépendamment des différences de positions ou de statuts socioéconomiques affectant les sujets qui entrent en relation avec lesdits objets. Bien entendu, au moment de trancher entre différentes options d'aménagement possibles, tout un chacun est bien obligé de tenir compte de certaines limites objectives, économiques ou fonctionnelles. Mais à l'intérieur de ce cadre, si rigide soit-il, il restera encore, malgré tout, dans tous les cas, une marge de latitude relativement

importante pour ce qui concerne le choix d'une ligne stylistique d'ensemble – classique, moderne, rustique, kitsch, ou autre encore. Chacun de ces styles peut être appliqué de manière homogène à l'ensemble de l'espace à aménager, ou bien l'aménageur peut opter, à l'inverse, en faveur des contrastes ou des mélanges de styles en introduisant des objets susceptibles de détonner en passant d'un contexte à un autre. Mais quel que soit le choix effectué, c'est l'objet lui-même qui, ici de nouveau, finira par imposer sa propre loi. Car introduire un élément quelconque venu de l'extérieur est un geste qui ne saurait en aucun cas rester sans conséquence sur ce qui advient à l'intérieur d'un espace déterminé, par rapport aux *autres objets* qui s'y trouvent intégrés, et même par rapport à ceux qui n'y sont pas encore présents, dans la mesure où c'est à ceux qui s'y trouvent déjà installés qu'il reviendra de les «accepter» ou non, de les accueillir ou non à leur côté.

De fait, tout objet, ne serait-ce que par sa forme, redessine en quelque sorte l'espace où il prend place, l'«informe» et le «transforme» en le chargeant de significés qui lui appartiennent en propre, notamment en termes de choix et de valorisations esthétiques. Imaginons par exemple, dans une salle à manger, la substitution d'une table ronde par une table rectangulaire. L'espace environnant, c'est-à-dire en fait toute la pièce, jusqu'alors non polarisé, va immédiatement y perdre son homogénéité. Une orientation se sera imposée, dans le sens du côté le plus long de la table, jouant un rôle vectoriel non seulement par rapport aux sujets qui y prendront place pour dîner, mais aussi par rapport aux autres meubles du même espace. Et par rapport à cette même table, le nombre et la disposition des chaises ne sont pas non plus des éléments indifférents du point de vue de la signification. À chacun des deux bouts de la table, il y a place pour une chaise: supposons qu'elles n'y soient pas, et que tous les sièges soient en fait disposés uniquement le long des deux grands côtés. Voilà aussitôt un nouveau changement qui va affecter d'une manière encore différente l'orientation générale de la pièce, en annulant cette fois la

dominance des extrémités de l'axe longitudinal au profit de la relation de symétrie maintenant soulignée entre les deux plus grands côtés.

Au surplus, la forme d'un meuble ou d'un objet, quel qu'il soit, n'est jamais séparable de sa dimension. Or, face aux autres objets, ce nouvel aspect ne se borne pas à imposer une sorte de délimitation objective, il contribue en même temps à instaurer de véritables rapports de force interobjectifs, évidemment modulés en fonction de la dimension de l'espace englobant où les meubles et objets considérés prennent place. Imaginons un espace largement ouvert, que l'on pourrait aménager et réaménager à volonté: mettre en son centre une table ronde de grande dimension reviendrait non seulement (et assez trivialement) à indiquer la place du maître de maison mais aussi, précisément par la dimension, à installer une sorte d'étalon de mesure pour tous les autres objets disposés alentour.

Cependant, parmi les objets, on se doute bien que ce ne sont pas seulement ceux qu'on appelle des «meubles» qui sont capables d'interagir entre eux. L'«immeuble» lui aussi, à la fois objet et cadre contextuel d'ordre spatial par avance sémantisé, possède son style propre, qui à son tour interagira avec le mobilier des appartements qu'il contient: un immeuble d'époque dicte pour ainsi dire d'avance un certain style d'aménagement et de décoration, un certain *standing*, comme on dit. Attribuer à un meuble, ou à un immeuble, tel style déterminé équivaut à postuler l'existence d'une sorte de matrice implicite et stable dont dépendent à la fois les formes, les couleurs, les matériaux qui le composent. Revenons encore une fois à notre exemple de la table: soit à présent une table d'époque (authentique ou simple copie, peu importe), style table de couvent, longue et effilée, en bois sombre, brut, nu et épais: une matrice stylistique de ce genre ne manquera évidemment pas de peser lourdement sur les choix d'aménagement ultérieurs. Si, à côté de cette table, nous insérons une chaise faite de quelque matériau technologique du type plastique ou résine synthétique, conçue selon un style de design actuel

(par exemple une combinaison de sphères et de parallélépipèdes où domineraient les couleurs saturées et artificielles), il ne fait aucun doute que les deux objets « réagiront » immédiatement l'un face à l'autre, mobilisant du même coup toute une série de catégories sémantiques et d'oppositions axiologiques potentielles, du type traditionnel *versus* moderne, produit artisanal *versus* produit industriel, et ainsi de suite.

Un meuble a donc la capacité d'activer des mécanismes sémiotiques qui modifient la signification de l'espace et, par suite, vont influencer sur les sujets qui le parcourent. Robert Musil dans *L'Homme sans qualités* décrit en ces termes une pièce :

*[...] entre les fenêtres étaient accrochés les hauts rectangles des glaces encadrées de lisses baguettes d'or, et les chaises modérément raides étaient poussées contre les parois de sorte que le parquet vide semblait avoir inondé la pièce de l'éclat assombri de ses dessins et remplir un bassin peu profond dans lequel on hésitait à poser le pied.*³

Dans un espace où les objets – miroirs et chaises – ont perdu de leur importance à la fois parce qu'ils ont été éloignés du centre et du fait que leur forme ne parvient pas à s'imposer devant la force des motifs géométriques du plancher, Agathe, la sœur du principal protagoniste, insère un nouvel objet :

*Elle avait fait apporter un divan et avait étendu à ses pieds un tapis dont le vieux bleu-rouge, comme le dessin oriental du divan qui se répétait avec une abondance dépourvue de sens, représentaient un voluptueux défi au gris délicat et aux lignes raisonnables que cette pièce avait adoptées de par une ancestrale volonté.*⁴

L'introduction de ce tapis, au style tout à fait discordant dans le décor très homogène qui domine par ailleurs avec sa rigueur toute géométrique, bouleverse l'espace et donne lieu à un régime de tension que Musil interprète, du point de vue passionnel, comme un « défi ». Bien sûr, ce défi, cette transgression par rapport à l'« ancestrale volonté », est lancé par un certain sujet, Agathe en l'occurrence, mais en même temps il s'effectue par la médiation

d'acteurs, sinon même de *sujets* de second niveau, les meubles précisément, en relation avec le sol, et plus généralement avec l'ensemble des autres objets présents dans l'espace environnant.

Tout objet peut donc assumer, en fonction de son emplacement dans l'espace et de ses composantes spécifiques (forme géométrique, dimensions, couleurs, motifs décoratifs, matières, etc.), un véritable rôle de sujet; il peut être décrit comme un actant intervenant à l'intérieur de programmes narratifs régis par des relations polémiques ou contractuelles qui impliquent d'autres objets/actants, mais aussi, le cas échéant, comme le simulacre passionnel d'un sujet énonciateur présumé.

4. LES MATÉRIAUX

Les meubles instaurent des relations interobjectives non seulement grâce aux formes, aux couleurs, aux fonctions qui sont les leurs, mais aussi à travers les matériaux dont ils sont constitués. Chaque type de matériau constitue effectivement en lui-même une forme sémiotique. Chacun, en fonction de ses qualités propres (couleur, texture, perméabilité à la lumière, dureté, poli, chaleur), entre en relation avec les autres matériaux coprésents dans l'espace et dans les objets voisins; et surtout, tous ensemble entrent sensoriellement en contact avec le corps des sujets qui habitent ou habiteront l'espace considéré. Envisager les matériaux comme des éléments pertinents du point de vue de la saisie de la signification nous conduit à soumettre à l'analyse sémiotique des qualités telles que la transparence et l'opacité, le poli et la rugosité, sensations tactiles induites par exemple par les tissus (chauds comme le velours, ou froids comme la soie ou les matières synthétiques). Un matériau peut, en effet, réaliser des synergies de signifiés (effets de solidité ou de légèreté, par exemple) lorsqu'on le met en relation avec d'autres objets et d'autres matériaux, grâce à leurs qualités sensibles respectives; mais il existe évidemment aussi des structures sémiotiques qui se sont figées au cours du temps dans la culture et l'histoire sous la forme de véritables connotations, déterminant certaines

régularités dans le mode d'apparaître de beaucoup de matériaux.

Imaginons par exemple, dans une cuisine, de grands plans d'acier poli reflétant la lumière de lampes au néon : tout cela activera des isotopies dominées par un sentiment de propreté absolue et de froideur, en totale opposition avec l'isotopie classique de la cuisine comme lieu accueillant, chaleureux, coloré. Le design d'aujourd'hui est particulièrement intéressant dans son effort pour utiliser d'une manière inédite des matériaux traditionnels, dans le but de faire ressortir la richesse de signifiés inhérente à ces matériaux eux-mêmes, indépendamment des formes données aux objets qui en sont composés. Notre table, que nous pouvons maintenant imaginer faite de cristal et montée sur des pieds en aluminium, se présentera, dans le voisinage d'autres objets, comme chargée d'un ensemble de valeurs de l'ordre de la transparence, de la légèreté, de la propreté, de la linéarité, et il faudra absolument que les chaises qui lui seront assorties s'accordent à la matérialité spécifique de cette table ainsi qu'aux valeurs qui s'y associent : choisir par exemple des chaises tapissées de velours risquerait à coup sûr de produire une sorte de collision tactile et sensorielle avec la modernité d'une table de ce genre...

On voit aussi, avec cet exemple, l'importance d'une dernière composante de la décoration : la lumière. La lumière, comme l'espace dans une certaine mesure, apparaît à la fois dans le rôle d'un élément donné tel quel – une quantité déterminée de

lumière solaire qui peut entrer par les fenêtres – et, chaque jour davantage avec le design actuel, comme la résultante de choix de décoration à divers niveaux : emplacement, nombre et intensité des sources lumineuses, type de lumière, et formes assumées par les sources lumineuses elles-mêmes, la lumière devient de nos jours littéralement une matière parmi d'autres grâce aux fibres optiques, au néon ou aux halogènes. Objet parmi les objets, mais aussi matière parmi les matières, la lumière interagit avec les qualités sensibles des matériaux, avec leur capacité de réflexion ou d'absorption, avec la transparence ou l'opacité des objets qu'elle rencontre, avec le degré de saturation de leurs couleurs : il s'agit donc, on le voit, d'une autre pièce essentielle dans la négociation sémiotique dont nous n'avons cherché ici, tout au plus, qu'à donner un bref aperçu.

NOTES

1. A. J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 129.

2. Cf. notamment les analyses de N. Elias sur la configuration des types d'habitat en fonction des structures sociales (*Die Höfische Gesellschaft*, 1969 ; trad. *La Société de cour*, Paris, Flammarion, 1985), et celles de T. Veblen sur le luxe dans la société bourgeoise (*Theory of Leisure Class*, 1931 ; trad. *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1978).

3. R. Musil, *L'Homme sans qualités*, trad. P. Jaccottet, Paris, Seuil, 1969 (chap. 82, « Famille à deux »).

4. *Ibid.*